

Humanismus
in der deutschen Literatur des Mittelalters
und der Frühen Neuzeit

Humanismus

in der deutschen Literatur des Mittelalters
und der Frühen Neuzeit

XVIII. Anglo-German Colloquium Hofgeismar 2003

Herausgegeben von
Nicola McLelland, Hans-Jochen Schiewer
und Stefanie Schmitt

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 2008



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-484-64030-6

© Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2008
Ein Imprint der Walter de Gruyter GmbH & Co. KG
<http://www.niemeyer.de>

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany.

Druck: AZ Druck und Datentechnik GmbH, Kempten
Einband Norbert Klotz, Jettingen-Scheppach

Was Humanisten sangen *

Mit dem Humanismus verbinden wir aufs erste die Musik der Florentiner *Camerata*: das *recitar cantando*, die ›Wiedergeburt der antiken Tragödie aus dem Geist der Musik‹, so wie sie in den 1570er und 1580er Jahren angestrebt und in den frühen Opern Jacopo Peris, der ›Dafne‹ von 1597/98 und der ›Euridice‹ von 1600 erstmals verwirklicht wurde. Der Komponist schrieb im Vorwort zu seiner ›Dafne‹, er wolle nach Art der alten Griechen und Römer mit dem Gesang, den nachahmen, der spricht. Nach Deutschland aber kam dieser Stil erst im Jahre 1627 mit der Adaption der Florentiner ›Dafne‹ durch Martin Opitz und ihrer verlorenen Neuvertonung durch Heinrich Schütz, die vermutlich nicht so wortnah war wie die Musik Peris.

Mit großer Verspätung im Vergleich zur Rezeption der antiken Literatur, Philosophie und Kunst hatte die wissenschaftliche Rezeption der antiken Musik in den 1560er Jahren begonnen. Der erste der Gelehrten war Nicola Vicentino mit seiner Veröffentlichung von 1555, der die Ausdrucksmöglichkeiten der altgriechischen Musik für die moderne nutzbar machen wollte.¹ Weiter ging der in Rom lebende Florentiner Girolamo Mei.² Er gewann die Überzeugung, daß die griechischen Tragödien durchgängig gesungen worden seien und zwar, auch in den Chören, einstimmig. Eine Vielfalt von Metren, Rhythmen sowie harmonischen Mitteln wie Chromatik und Enharmonik hätten eine überwältigende Macht über die Gefühle der Zuhörer und eine läuternde Wirkung gehabt. Diese Möglichkeiten sollten von den modernen Tonmeistern wiederbelebt werden. Er greift damit vorhandene Tendenzen der Komponisten auf, das Wort-Ton-Verhältnis enger als bisher zur Grundlage ihrer Vertonungen zu machen. Derarti-

* Es handelt sich bei diesem Beitrag um den öffentlichen Vortrag. Dessen Gestus ist beibehalten worden. Zur *Camerata* vgl. CLAUDE PALISCA, *The ›Camerata Fiorentina‹. A reappraisal*, *Studi musicali* 1 (1972), S. 203–236. Zum *recitar cantando* vgl. JOHN HILL, *Oratory Music in Florence 1. recitar cantando. 1583–1655*, *Acta musicologica* 51 (1979), S. 108–136.

¹ NICOLA VICENTINO, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555. Vgl. ANN MOYER, *Musical Scientia. Musical Scholarship in the Italian Renaissance*, Ithaca/N. Y. 1992. NICOLA PIRROTTA, *Musical Tendencies in the 15th Century Italy*, *Journal of the American Musicological Society* 19 (1966), S. 127–161.

² Vgl. Girolamo Mei, *Letters on Ancient and Modern Music to Vicenzo Galilei and Giovanni Bardi. A Study with Annotated Texts* by CLAUDE PALISCA, Dallas 1960 (*Musicological Studies and Documents* 3).

gen Überlegungen und Bestrebungen verdanken wir mit Monteverdis Opern einige der großartigsten Werke des Musiktheaters.

So neu wie die Überlegungen zur real existierenden griechischen Musik waren, so traditionsreich war die Beschäftigung mit der antiken Musiktheorie. Die Musik war Bestandteil des Quadriviums; man studierte Boethius' ›Institutio musica‹ und kommentierte sie. Im Unterricht lernte man an der Musik die Fähigkeit zur Abstraktion: Melodien, die vom Lehrer vorgesungen werden und/oder die alle kannten, in Abschnitte und Einzeltöne zu segmentieren und zu reflektieren, wie diese miteinander kombiniert werden. Musikunterricht war orientiert an der intellektuellen Erschließung von Zahlenverhältnissen am musikalischen Material, damit heutigen Vorstellungen von Mathematik näher als denen von Musik. Im Schatten der antiken Theorie wurden jedoch auch Themen der zeitgenössischen Musikpraxis behandelt.³

Praktische Musikausübung gehört allerdings in einen völlig anderen Bildungszusammenhang. Jakobus von Vitry erzählt in seinen Exempla,⁴ wie drei junge Männer aus Flandern nach Paris wandern. Der eine will an die Universität und Magister werden, der zweite Zisterziensermönch. Der dritte findet das Studium zu schwierig und will daher *organizator, hystrio et ioculator* werden, also praktischer Musiker, der sowohl *organizare*, also mehrstimmige komplexe Musik aufführen, wie auch als *hystrio et ioculator*, Spielmann und Gaukler auftreten kann. Dieser Beruf ist anscheinend der am leichtesten zu erlernende von den dreien.

Die Engführung von Wissenschaft und praktischer Musik ist nun zwar nicht erst den Bemühungen der Florentiner Camerata zu verdanken, sondern wird von der wissenschaftlichen Seite her seit etwa 1300 (Johannes de Grocheio) unternommen,⁵ die Auswirkungen auf die Musikpraxis blieben jedoch gering. Die Humanisten des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts hörten und sangen keine Musik, die in irgendeiner Weise auf die Wiederbelebung der Antike bezogen war.

Musik erlangte allerdings einen neuen Stellenwert als poetische Kunst im gleichen Zeitraum durch die frankoflämischen Musiker, v. a. Josquin des Pres, Guillaume Dufay, Gilles Binchois, Johannes Ockeghem und andere. In ihren

³ Vgl. KLAUS-JÜRGEN SACHS, *Artes liberales. Ars musica*, 2Mgg, Bd. 1, S. 923. HANS EGGEBRECHT, *Ars musica. Musikanschauung des Mittelalters und ihre Nachwirkungen*, Die Sammlung 12 (1957), S. 306–322. Zum 16. Jahrhundert vgl. KLAUS NIEMÖLLER, *Deutsche Musiktheorie im 16. Jahrhundert. Geistes- und institutionsgeschichtliche Grundlagen*, in: *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*, 1. Teil, Darmstadt 2003 (Geschichte der Musiktheorie, Bd. 8/1, hg. von THOMAS ERTELT und FRIEDER ZUMMER), S. 69–98.

⁴ *Jacobus de Vitriaco, The Exempla. Or Illustrative Stories from the Sermones vulgares*, hg. von THOMAS CRANE, New York 1971, Nr. 84.

⁵ Zu Johannes Grocheio vgl. *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes Grocheio*, hg. von ERNST ROHLOFF, Leipzig 1967.

Werken erblickte man eine neue Kunst der Affektdarstellung, die nicht nur der textlichen Vorlage adäquat war, sondern auch die Zuhörer beeinflusste. Philipp Melanchthon sieht daher in seiner Tübinger Rede von 1517 über die Freien Künste (»De artibus liberalibus« die Musik auf dem Gipfel der *artes*, da sie geeignet ist, *contemplatio et mores* des Menschen zu beeinflussen und ihn zur *virtus* zu führen.⁶

Ich gehe der Frage »was Humanisten sangen« an zwei Beispielen nach: Hartmann Schedel aus dem 15. Jahrhundert (1440–1514) und der fast genau einhundert Jahre jüngere Felix Platter (1536–1614). Von beider Beziehung zur Musik gibt es indirekte und direkte Zeugnisse – letztere sind das Schedelsche Liederbuch bzw. die Übersetzungen vornehmlich französischer Musiktexte durch Felix Platter. Ich verbinde die heuristische Fragestellung mit einer melodien-theoretischen: Wie ist das Verhältnis von Schrifttext und Aufführung in diesen Fällen? Wir Literaturwissenschaftler sind ja, trotz des jüngeren Booms in Fragen von Aufführung und Schrift,⁷ eher geneigt, eine relativ große Distanz zwischen diesen Aggregatzuständen zu sehen, während die Musikwissenschaftler die Existenz von Noten eher mit der Evidenz von Aufführung verbinden, von der Aufführungseuphorie von Germanisten beim Anblick von Noten einmal ganz zu schweigen. Um ein Ergebnis bereits vorwegzunehmen: Es wird sich zeigen, daß das mit Noten versehene Liederbuch Hartmann Schedels weiter von »Aufführung« entfernt ist als das notenlose Textkonvolut Felix Platters.

Zuerst also zu Hartmann Schedel.⁸

Im Rahmen seines Studiums an der Leipziger Artistenfakultät beschäftigte er sich im Rahmen des Quadriviums sicherlich mit der oben angedeuteten Musiktheorie. Vorlesungsgegenstand in Leipzig war seit der Gründung der Universität nach Prager Vorbild die »Musica speculativa« des Johannes de Muris, eine Zusammenfassung der Boethius-Schrift »De institutione musica«. Schedel besuchte das Kolleg zwischen dem 31. Januar und dem 20. Februar 1458 oder 1459, es gibt allerdings keine Notizen oder Mitschriften aus den 17 Lektionen in Schedels Bibliothek.⁹ Allerdings finden sich auf fol. 1 des Liederbuchs unter dem Titel »De Inventore Musice« Auszüge aus einer anderen Schrift des Johannes, seiner Abhandlung »Musica practica«¹⁰ die ungeachtet ihres Titels von Möglich-

⁶ Philipp Melanchthon, *De artibus liberalibus* (1571), in: *Corpus Reformatorum*, Bd. 11, hg. von KARL G. BRETSCHNEIDER [u. a.], Halle 1834–1860, Ps. 10–12.

⁷ Vgl. dazu u. a. *Aufführung und Schrift im Mittelalter und früher Neuzeit*, hg. von JAN-DIRK MÜLLER, Stuttgart 1996. VOLKER MERTENS, *Visualizing Performance. Music, Word and Manuscript*, in: *Visual Culture and the German Middle Ages*, hg. von KATHRYN STARKEY/HORST WENZEL, New York [u. a.] 2005, S. 135–158.

⁸ Zur Biographie und zum »Liederbuch« vgl. die Monographie von MARTIN KIRNBAUER, *Hartmann Schedel und sein »Liederbuch«*, Bern [usw.] 2001. Sowie die Faksimile-Ausgabe »Das Liederbuch des Dr. Hartmann Schedel«, Kassel 1978 (*Das Erbe deutscher Musik* 84).

⁹ Vgl. KIRNBAUER [Anm. 8], S. 82.

¹⁰ Ebd., Anhang 1, S. 230, Z. 15–21.

keiten der Zeitmessung und dem Rhythmus handelt, mit der im Liederbuch aufgezeichneten Musik also keine Berührungen aufweist.

Ob Hartmann, ähnlich wie Willibald Pirckheimer, von seinem Vater oder von anderen im Instrumentenspiel unterrichtet wurde, wissen wir nicht,¹¹ Belege dafür fehlen. Die eher indifferente oder sogar negative Einstellung zum Instrumentenspiel als passende Beschäftigung für Angehörige der Oberschicht scheint sich erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts gewandelt zu haben, so daß nicht davon ausgegangen werden darf, daß ein Sohn aus gutem Haus selbstverständlich selber ein Instrument spielte und sich nicht etwa vorspielen ließ.¹² Hartmanns Bruder Johannes aber konnte Harfe spielen¹³ und tauschte *cantilenaenae notatae*, vermutlich Einzelblätter mit Liedern, er hält für den November 1463 fest, daß er ein Lied des Mönchs von Salzburg auf der Harfe spielen lernte, wahrscheinlich in der Intavolierung Conrad Paumanns im ›Fundamentum organisandi‹ dem 2. Teil des Lochamer Liederbuchs¹⁴ von dem gleich die Rede sein wird.

Doch nun zum Schedel-Liederbuch. Es enthält 163 Namen, aufgezeichnet in der Zeit zwischen 1459/60 und 1463 mit Nachtrag von 1467. Der Hauptteil besteht aus 127 dreistimmige Sätze, der Nachtrag fügt weitere 10 hinzu, zuzüglich 26 ohne Noten. Die Texte und Noten sind im Hauptteil fast sämtlich von Schedel geschrieben, nur gegen Ende und im Nachtrag finden sich insgesamt elf andere Hände, vermutlich von Freunden Hartmanns.

Neben 95 deutschen Liedern (davon 62 mit Noten) stehen ca. 70 frankoflämische Chansons und lateinische Motetten, meist mit fremdsprachlichen Textmarken. Darunter sind Werke der ›Modernen‹, also von Johannes Ockeghem (Nr. 54), Guillaume Dufay (Nr. 60), Gilles Binchois (Nr. 62, 83, 88), Walter Frye (Nr. 33, 63, 70, 87),¹⁵ aber auch anonyme Sätze z.T. mit deutschen Texten. Unter den deutschen Sätzen sind zwei Stücke je einem Autor zugewiesen: Conrad Paumann (Nr. 32) und Herzog Ludwig II. von Bayern. Konkordanzen bestehen v. a. mit dem Glogauer Liederbuch (um 1480): achtzehn Sätze, dem Bux-

¹¹ NIKLAS HOLZBERG, Willibald Pirckheimer. Griechischer Humanismus in Deutschland, München 1981, S. 33.

¹² Vgl. PIRROTTA [Anm. 1]; HOWARD MAYER BROWN, Songs after Supper. How Aristocracy Entertained Themselves in the Fifteenth Century, in: Musical Privata. Die Rolle der Musik im privaten Leben, Festschrift W. Salmen zum 65., hg. von MONIKA FINK [u. a.], Innsbruck 1991, S. 37–52; GERHARD PIETZSCH, Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, Hildesheim 1971 (Neudruck der Aufsätze von 1936–1942), hier S. 112 ein Beleg für 1537. Die Dominanz des vokalen Stils ist in der Instrumentalmusik im Buxheimer Orgelbuch und bei Conrad Paumann z. B. zu beobachten; vgl. KEITH POLK, German Instrumental Music of the Late Middle Ages. Players, Patrons and Performance Practice, Cambridge 1992, S. 130.

¹³ Vgl. KIRNBAUER [Anm. 8], S. 79f.

¹⁴ In ›Fundamentum‹, Nr. 40; auch im Buxheimer Orgelbuch Nr. 21.

¹⁵ Vgl. den Katalog bei KIRNBAUER [Anm. 8], S. 233–284.

heimer Orgelbuch aus der gleichen Zeit, dem Königsteiner Liederbuch (Nr. 143), dem Lochamer Liederbuch, fünf Sätze (1451–53). Daneben gibt es bei den frankoflämischen Stücken Übereinstimmungen mit dem sog. Codex Specialnik aus Prag sowie Handschriften aus Trient, Wien und vom Oberrhein. Gegenüber dem ebenfalls in Nürnberg entstandenen Lochamer Liederbuch ist das Repertoire viel internationaler und moderner, v. a. durch die Aufnahme von über siebenzig Sätzen der Frankoflamen.

Es ist also nicht so, als ob derartige Musik die Ausnahme im Liederbuch wäre. Die französische, in geringerem Maße die italienische Polyphonie wurden in großem Umfang gesammelt, meist mit Textmarken und, allerdings nur selten, mit neuen deutschen Texten versehen. Pionier auf diesem Feld der deutschen Adaption der musikalischen Moderne war Oswald von Wolkenstein.¹⁶ Der Grund für die Strahlkraft der Romania ist die Rückständigkeit des genuindeutschen Tenorlieds mit seiner simplen Polyphonie. Bei der Übernahme der französischen Chansons ergaben sich allerdings sprachlich-musikalische Probleme. Zum einen konnten die meisten Musiker wohl weder Französisch verstehen noch aussprechen. Das verballhornte Französisch der Textmarken zeugt von dieser Defizienz: In unserem Liederbuch wird aus ›Mon seul plaisir‹ ›Mansieul‹, bzw. im Index ›Mansir plasir‹, im Buxheimer Orgelbuch z. B. aus ›La douce amour‹ ›Madocomo‹ oder aus ›Adieu mes tres belles‹ ›Adyen matres belle‹. Ferner sperrten sich die französischen Texte einer singbaren Übertragung in deutsche Verse, was u. a. damit zusammenhängt, daß die melodie- und texttragende Stimme in Frankreich der Diskant, in Deutschland aber der Tenor war. Wenn ein Bearbeiter einer französischen Chanson also anfang, nach deutscher Sitte den Tenor mit seinen langen Notenwerten zu textieren, kam er mit den kürzeren im Diskant in Schwierigkeiten. Die fremdsprachlichen Lieder im Schedel-Liederbuch sind daher fast ausschließlich nur mit Textmarken oder Überschriften versehen. Einige allerdings haben – und auch das ist typisch – statt der französischen, lateinische Texte wie Nr. 79, das den Anfang des Rondeaux von Jean Pullois ›De ma dame au biau corps gentil‹ als Titel ›De madame‹ notiert, aber einen lateinischen Marienpreis unterlegt. *Beata maria filia Dei, mater domini mei Jesu Christi, sponsa spiritus sancti, soror angelorum, domina apostolorum, intercede pro nobis*. Latein war die lingua franca der Gebildeten; man wird in seinem Gebrauch hier einen elitären Kompromiß zwischen der Fremdartigkeit und Unverständlichkeit des Französischen und der Allgemeinverständlichkeit des Deutschen sehen.

Demgegenüber darf das nur wenig ältere Lochamer Liederbuch als eher rückständig gelten: während Schedel ausschließlich mehrstimmige Sätze meist komplexer Faktur aufzeichnet, stehen im Lochamer Liederbuch Einstimmigkeit

¹⁶ Vgl. IVANA PELNAR, Die mehrstimmigen Lieder Oswalds von Wolkenstein, Tutzing 1982; LORENZ WELKER, New light on Oswald von Wolkenstein. Central European Traditions and Burgundian polyphony, Early Music History 7 (1987), S. 187–226.

und einfache Mehrstimmigkeit nebeneinander.¹⁷ Die Rezeption des frankoflämischen Repertoires fehlt fast völlig, nur ein Stück kommt aus dem Niederländischen (Nr. 18), eines im Nachtrag ist eine lateinische geistliche Kontrafaktur von Gilles Binchois (I,1).

Dieses Liederbuch reflektiert die Musikpflege des Schülerkreises um Conrad Paumann, des hochberühmten Organisten von St. Sebald, dessen musikalische Qualitäten Hans Rosenplüt in seinem ›Lobspruch auf Nürnberg‹ ausführlich rühmt.¹⁸ Für den Zusammenhang mit einer lebendigen geselligen Praxis sprechen die Beischriften:¹⁹ Initialen, Namen, Devisen, Liebesversicherungen – wie fünfmal *alzeyt dein* –, ironische Pointierungen sentimentaler Liedschlüsse, so wird *ich vor dohin* mit *an galgen* glossiert, und auf

dw erfreuest mich zwar
vnd enczündest mir mein mut
recht als der may den plumlein tut

folgt: *als des neytharts veyol*.

Es gibt auch lateinische Beischriften – *nihil est zu on sy ist mir al frewd ein pein*, oder, gelehrter, auf *dw liebest mir vnd anderß kayne mer: praeter septuaginta octo vel paulo plus*, das Zitat einer Fazetie vom ehebrecherischen Mönch in der Form einer Parodie der Passionsgeschichte – *achtundsiebtig Liebhaber oder ein wenig mehr* habe eine Schöne gehabt, die erzählte, sie sei Jungfrau. Ein Notat mit hebräischen Schriftzeichen – *der allerliebsten barbara meinem treuen liebsten gemahel* – ist allerdings nicht in humanistischen Zusammenhang zu stellen,²⁰ Derlei Scherze gehören in die Lateinschule oder an die Universität. Der Kreis, in dem das Lochamer-Liederbuch entstanden ist, gehört also zur gleichen Bildungsschicht wie Hartmann Schedel. Wie ist der fundamentale Unterschied der Repertoires beider Nürnberger Liederbücher, bei Schedel viel Moderne, bei Lochamer Traditionelles, zu erklären?

Man hat das mit Schedels Studien in Leipzig zusammenbringen und in seinen Chansons einen Reflex der studentischen Musikpraxis der Zeit sehen wollen, wie sie angeblich in den Bursen zur Freizeitgestaltung gehörte.²¹ Wir wissen allerdings zu wenig darüber, wie sich das Leben dort abspielte, um das sagen zu können. Zeitgenössische Nachrichten sprechen von zügellosem Treiben, von nächtlichen Ständchen, von *Cantilenas inhonestas*,²² aber nicht vom Singen ela-

¹⁷ Vgl. Das Lochamer Liederbuch, hg. von CHRISTOPH PETZSCH/WALTER SALMEN, Wiesbaden 1972 [eine philologisch problematische Edition].

¹⁸ Der Spruch von Nürnberg. Beschreibendes Gedicht des Hans Rosenplüt, genannt Schnepferer, hg. von GEORG WOLFGANG KARL LOCHNER, Nürnberg 1854. Vgl. HARTMUT KUGLER, Die Vorstellung der Stadt in der Literatur des deutschen Mittelalters (MTU 88), München 1986, S. 181f.

¹⁹ Vgl. CHRISTOPH PETZSCH, Das Lochamer Liederbuch. Studien, München 1967.

²⁰ PETZSCH [Anm. 19], S. 63, Anm. 15.

²¹ Vgl. KIRNBAUER [Anm. 8], S. 81–86.

²² PETZSCH [Anm. 12], S. 71.

borierter Polyphonie. Und ob man durch das Verbot, *lutinas* in die Gemeinschaftsräume mitzubringen, die Ausübung burgundischer Hofmusik verhindern wollte, ist recht fraglich. Vor allem aber gibt es zwischen den erhaltenen Musikaufzeichnungen aus dem Leipziger Umkreis und Schedels Liederbuch keinerlei Überschneidungen.²³

So ist die Annahme, Schedel habe hier entweder das aktuelle Nürnberger oder Leipziger Repertoire praktischer Musikausübung festgehalten, sehr unwahrscheinlich. Da die Handschrift vermutlich in Nürnberg geschrieben wurde, was durch die teilweise Verwendung des gleichen Papiers wie im Lochamer Liederbuch nahegelegt wird,²⁴ bleibt nur der Schluß, daß Hartmann hier die Situation Nürnbergs als »Zentrum Europas«, wie Regiomontanus im Jahre 1471 sagt, am Kreuzungspunkt von Handelsrouten und mit einem ständigen Durchzug von Kaufleuten ausgenutzt hat, um sich Noten zu besorgen, sie abzuschreiben und so ein Liederbuch der modernen Musik zu kompilieren, das weder aus einer lebendigen Musizierpraxis erwachsen noch für diese bestimmt war.

Dafür spricht neben jeglichem Fehlen von Gebrauchsindizien, daß die gelegentliche Verteilung von gleichzeitig erklingenden Stimmen auf Vor- und Rückseite eines Blattes das Musizieren aus der Handschrift in diesen Fällen unmöglich machte. Auch hatten vermutlich weder Hartmann noch seine Freunde die Kompetenz zur Aufführung derart komplexer Polyphonie, wenn man denn für die jungen Patrizier den Stand des Lochamer Liederbuches voraussetzt – das immerhin aus dem Kreis des besten deutschen Musikers seiner Zeit kommt. Weiterhin zeigt die Art der Aufzeichnung, daß Hartmann kaum Verständnis für das Kopierte hatte. Dafür sprechen erschließbare Fehllekturen der Vorlagen, die einem Musikkennner nicht passiert wären. Schedel ahmt das Notenbild seiner Vorlage anscheinend graphisch getreu nach; er übernahm z.B. Korrekturen, wie irrtümlich gesetzte Noten, die geschwärzt und damit getilgt waren, in seine Abschrift. Man hat das als »graphische Mimikry« bezeichnet.²⁵ PAUL ZUMTHOR spricht von einer »tradition typographique«, womit er eine Konsistenz der graphischen Anlage durch verschiedene Abschriftstufen meint.²⁶ Man wird davon ausgehen müssen, daß Hartmann korrekt Noten schreiben konnte und mit ihnen konkretere Vorstellungen als nur die ganz allgemeine einer Aufführung durch drei Stimmen verband. Daß jedoch eine solche stattgefunden hat, ist in

²³ KIRNBAUER [Anm. 8], S. 85f.

²⁴ Ebd., S. 53. Es besteht Wasserzeichenidentität mit einigen Blättern aus dem »Fundamentum organisandi«.

²⁵ MARGARET BENT, Trent 93 and Trent 90: Johannes Wiser at work, in: I codici musicali trentini a cento anni dalla loro riscoperta. Atti del Convegno Laurence Feiniger, la musicologia come missione. Trento, 6.–7. settembre 1985, hg. von NINO PIRROTTA und DANIELO CURTI, Trient 1986, S. 84–110, hier S. 94. Trient 1986, S. 84–110, hier S. 94.

²⁶ PAUL ZUMTHOR, La poésie et la voix dans la civilisation médiévale, Paris 1984, S. 52.

seinem Umkreis jedoch weder ante- noch postskriptiv wahrscheinlich. Was Humanisten in Nürnberg sangen, steht nicht in diesem Liederbuch.

Wir haben seine Verfertigung vielmehr im Zusammenhang mit seiner polyhistorischen Bücherleidenschaft zu sehen. Seit 1456, also etwa zwei Jahre vor Anlage des Liederbuches, schrieb er Handschriften und Bücher verschiedenster Provenienz ab – darunter, allerdings erst im Jahre 1493, Musiktraktate von Guido von Arezzo aus einer Bamberger Handschrift von 1100.²⁷ Hartmann reproduzierte Text- und Musikteile unterschiedlich genau: im Text gestaltete er das Schriftbild freier, löste Abbreviaturen auf, integrierte allerdings Marginalien nicht. Mit den Noten kannte er sich offensichtlich nicht so gut aus. Die Neumen malte er also, wieder einschließlich der Korrekturen, ebenso getreu ab wie die in die Handschrift eingezeichneten Schaubilder; allerdings nähert er gelegentlich die alten Neumenformen der modernen Notenschrift an, ein Zeichen, daß er diese immerhin beherrschte.

Eine derartige Thesaurierung von Musik ohne performative Konnexionen ist im 15. Jahrhundert nicht einmalig. Auch die bereits erwähnten Trienter Codices aus der Zeit zwischen 1430–1450 und 1452–1473 mit Sätzen ebenfalls von Binchois, Dufay und Ockeghem sind keine Gebrauchshandschriften, sondern Sammelobjekte des Bischofs Johann von Hinderbach.²⁸ Selbst die wichtigste europäische Quelle der spätmittelalterlichen Instrumentalmusik, das Buxheimer Orgelbuch, wurde nicht für Aufführungen aufgezeichnet.²⁹

Was besagen diese Beobachtungen zum Liederbuch?

Es ist Teil enzyklopädischen Thesaurierungseifers wie die meisten der anderen Handschriften Schedels auch, Hausrat eines Humanisten. Die Aufführung ist zwar durch die Noten mitgedacht, bleibt aber virtuell, wurde auch nicht lesend im Kopf realisiert. Etwas anderes ist es mit den Nachträgen durch seine Freunde, die nur die Texte aufgezeichnet haben. Hier ist – auf den ersten Blick paradoxerweise – am ehesten eine Verbindung zur Aufführung herzustellen.³⁰ Dort gibt es Textkonkordanzen mit gleichzeitigen deutschen Quellen, v. a. dem Glogauer und auch dem Lochamer Liederbuch; einige der Lieder sind nur in späteren deutschen Drucken überliefert. Es handelt sich um einstimmige oder Tenorlieder in einfacher Polyphonie, die – wie das gesamte Nürnberger Repertoire – leicht zu singen waren.³¹ So handelt es sich um Gebrauchs- und Verbrauchsmusik, die keine lange Lebensdauer hatte.

²⁷ Vgl. die ausführliche Diskussion bei KIRNBAUER [Anm. 8], S. 112–125.

²⁸ GUIDO ADLER/OSWALD KOLLER, *Thematischer Katalog der sechs Trienter Codices*, 2 Bde., Wien 1960.

²⁹ Vgl. BERNHOLD SCHMID, *Trienter Codices*, *LexMA*, Bd. 8, Sp. 990f.

³⁰ Die reinen Textaufzeichnungen beginnen mit Nr. 127 (noch von Schedels Hand), die Nachträge von anderen Händen: Nr. 135, 142, 144–148, 150. Vgl. KIRNBAUER [Anm. 8], S. 226f. und Katalog S. 276–283.

³¹ Vgl. MARTIN STAEHELIN, *The Consitution of the Fifteenth Century German Tenor Lied. Drafting the History of a Musical Genre*, in: *Music in the German Renaissance. Sources, Styles and Contexts*, hg. von JOHN KMETZ, Cambridge 1994, S. 174–181; Das

Da Musik besser im Gedächtnis bleibt als Text, war das Singen aus reinen Textbüchern oder -blättern ganz üblich. Folglich kommen die Aufzeichnungen, die mitunter mit Initialen versehen sind, vermutlich aus einer lebendigen Musizierpraxis. Ob sie auch aus dem Schedel-Liederbuch gesungen wurden, bleibe dahingestellt. Gebrauchsspuren gibt es, wie gesagt, nicht und Hartmann deponierte sein Büchlein in seiner Bibliothek in der Abteilung ›Libri a paucis legendi‹ – ›Bücher, die nur von wenigen gelesen werden sollen‹, denn es blieb am Rande seines humanistischen Sammelgebiets. Er konnte es nicht neben die Texte von Petrarca stellen, denn die – zu der Zeit noch seltenen – Petrarca-Vertonungen konnte er kaum kennen, ebensowenig wie die orphischen Hymnen, die Ficino zu seiner Lyra gesungen haben soll.

Bevor ich zu dem nächsten Autor komme, ein Seitenblick in die Schulstube, in den Lateinunterricht. Dort wurden lateinische Texte gesungen. Die Metrik über gemeinsames Singen von Schlüsseltexten wie Vergils ›Aeneis‹ oder Oden von Horaz zu vermitteln, war mittelalterliches Erbe, denn es existieren alte partiell neumierte Handschriften.³² Konrad Celtis belebte diese Praxis neu nach italienischem Vorbild im Jahre 1507 in seinen ›Melopoeiae‹ mit einfachen mehrstimmiger Melodien von seinem Schüler Petrus Tritonius. Aber auch renommierte Tonsetzer wie Paul Hofhaimer (1459–1537) und Ludwig Senfl (ca. 1486–1542/43) kamen dem Bedürfnis durch die Neukomposition lateinischer Oden v. a. von Horaz, aber auch Texten von anderen Schulautoren nach. Seit etwa 1520 war das mehrstimmige Singen von Oden im Schulunterricht verbreitet, es hielt sich bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Die Vertonungen waren dem Zweck angepaßt. Es handelte sich um akkordische Sätze mit lediglich zwei Notenwerten, lang und kurz, um die lateinischen Metren darzustellen, reine Gebrauchsmusik. Doch daran lernten die angehenden Lateiner nicht nur die richtige Metrik, sondern auch das Singen nach Noten.

Die Lateinschüler sangen außer den Oden auch die Chöre der lateinischen Schauspielautoren wie Plautus und Terenz. Das aber, was sie sangen, ist weder musikalisch komplex wie die Frankoflamen, noch wortausdeutend im Sinne der Florentiner Camerata noch eingängig wie ein Liederbuchlied. Allerdings scheinen auch die Schlußkompositionen außerhalb des Unterrichts gesungen worden zu sein. Die Zwickauer Ratschulbibliothek³³ verwahrt vier Stimmbücher (datiert 1531) mit ca. dreißig syllabisch vertonten lateinischen Schultexten zu Beginn (Vergil, Catull, Horaz), darauf folgen Liederbuchlieder, von denen lediglich die

deutsche Tenorlied. Mehrstimmige Lieder in deutschen Quellen 1450–1580, 3 Bde., hg. von NORBERT BÖKER-HEIL [u. a.] Kassel 1979–1986.

³² Vgl. KARL-GÜNTHER HARTMANN, Die humanistische Odenkomposition in Deutschland. Vorgeschichte und Voraussetzungen, Erlangen 1978. Horazvertonungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Eine Anthologie, hg. von JOACHIM DRAHEIM und GUENTHER WILLE, Amsterdam 1985. MERTENS [Anm. 7], Abbildung S. 19: Schulstube mit Notentafel. Titelholzschnitt zu ›Latinum ideoma Magistri Pauli Nianis‹.

³³ Signatur LXXVIII, 2.

Textanfänge gegeben, die also als bekannt vorausgesetzt werden. Es ist hier ein Zeugnis geselligen Musizierens der Lateinschüler überliefert.

Mein zweites Beispiel, Hartmanns Fachkollege, der Basler Stadtarzt Felix Platter, ist in seinen Lebensumständen gut bekannt durch seine Autobiographie.³⁴ Wir erfahren aus ihr Einiges über sein Verhältnis zur Musik, anderes können wir erschließen. Schon mit acht Jahren lernte er von dem Lehrer der Studenten, die Tischgänger bei seinem Vater waren, das Lautenspiel und betrieb es anscheinend Zeit seines Lebens mit Hingabe und Fertigkeit. Er erzählt, daß er sich in jungen Jahren eine Fiedel baute und die Musik in seines Vaters Haus sehr gern hörte: man spielte Maultrommel, Hackbrett, Laute und Geige. Er betrieb sein Lautenstudium so gründlich, daß er als Student in Montpellier *l'Allemand du lut* genannt wurde; er spielte bei Banketten und bei den Ständchen, die die Studenten brachten. Die Beherrschung eines Saiteninstrumentes gehörte um die Mitte des 16. Jahrhunderts anscheinend zu den Künsten, die für einen Angehörigen der Bildungsschicht schicklich waren. So nahm der Leipziger Student Christoph Krefß in den Jahren 1556–1559 auf Kosten seines Vaters hochbezahlten Instrumentalunterricht.³⁵ Doch scheint das Spielen vor anderen und für andere nicht unumstritten gewesen zu sein. Im Jahre 1537 untersagte ein Kölner Kaufmann seinem Sohn das Instrumentenspiel mit dem Argument, er solle darauf aus sein, daß ein anderer ihm spiele und nicht er für andere.³⁶ Das scheint eine gängige Redewendung gewesen zu sein, denn der Landschreiber Dr. Peter Gebwiler in Rötteln hielt Felix das gleiche vor: er solle lernen, daß man ihm und nicht er anderen die Laute schlagen müsse, worauf er antwortete, es mache mehr Spaß, wenn man beides bekäme. Platter erlernte ebenfalls das Spiel auf dem Clavichord: zuerst bei einem Tischgänger seines Vaters, dann bei seinem späteren Mitstudenten Thomas Schoepflin. Auch auf der Harfe übte er sich und fing, als er wohlhabend wurde, an, Instrumente zu sammeln: er hinterließ eine umfangreiche Kollektion von u.a. drei Spinetten, einem Orgelpositiv, sechs Lauten, zwei Mandoren, eine Zither, sieben Gamben, zehn Flöten und ein Trumscheit und noch weitere Instrumente, insgesamt zweiundvierzig. Damit hätte man ein ganzes Ensemble ausstatten können, und es ist mehr als unwahrscheinlich, daß diese Instrumente alle zum häuslichen Musizieren beschafft wurden.³⁷

³⁴ Felix Platter, Tagebuch (Lebensbeschreibung). 1536–1567, hg. von VALENTIN LÖTSCHER, Basel [usw.] 1976 (Basler Chroniken 10).

³⁵ Die Instrumente zählten allerdings nicht zu den Objekten von Platters Kunst- und Raritätenkabinett. Vgl. ELISABETH LANDOLT, Materialien zu Felix Platter als Sammler und Kunstfreund, Basler Zeitschrift f. Geschichte u. Altertumskunde 72 (1972), S. 245–306.

³⁶ PIETZSCH [Anm. 12], S. 71–73.

³⁷ Ebd., S. 112.

Es war eine kostspielige Liebhaberei – auf zweihundert Kronen schätzt Platter selbst seine Aufwendungen – die einen enzyklopädischen Sammlungsanspruch erhob, ähnlich wie Hartmann Schedel mit seinen Büchern. Musiziert hat Platter also selbst, aber ungern gesungen. Er sagt von sich selbst, daß er sich geschämt habe, vor Leuten singend den Mund aufzureißen, außer wenn er in lustiger Stimmung war und, anders als der genannte Christoph Kreß aus Leipzig, nahm er auch nicht eigens zusätzlichen Gesangunterricht. Wohl aber hat er Gesang stets gern gehört bis in sein Alter. Wir dürfen annehmen, daß er Sänger und auch Sängern auf seiner Laute oder auch dem Clavichord bzw. der Harfe begleitet hat.

Eine solche Aufführungspraxis vielstimmiger Musik war ganz üblich, wie schriftliche Quellen und Abbildungen belegen. Daß Felix Platter dabei, in welcher Weise auch immer, mitgewirkt hat, ist durch eine Textsammlung wahrscheinlich zu machen, die er angelegt hat: Es handelt sich um metrisch genaue Übersetzungen von Texten fremdsprachlicher französischer und italienischer Kompositionen der in Italien wirkenden rankoflamen der jüngeren Generation, also um Philippe Verdelot, Jacques Arcadelt und Orlandus Lassus, weiterhin um neue Texte zu meist anonymen Melodien französischer Provenienz sowie um die Neutextierung deutscher Tenorlieder mit Übersetzungen französischer Gedichte, also um Modernisierungen. Insgesamt handelt es sich um siebenundsechzig Stücke. Das Bedürfnis nach Textierungen der Madrigale ergab sich nicht zuletzt aus ihrem neuen Verhältnis zum vertonten Text. Im Unterschied zu den älteren Komponisten, die eher den allgemeinen Stimmungsgehalt wiederzugeben suchten, aber wegen ihres pauschalen Umgangs mit dem Wort von den Verfechtern des neuen Sologesangs kritisiert wurden, begann mit Philippe Verdelot (»Primo libro« 1533) und Jacques Arcadelt (1539) eine neue Phase einer engeren Wort-Ton-Verbindung. Eine rein instrumentale Aufführung, wie wir sie für die Stücke aus Schedels Liederbuch noch annehmen können, verkürzt also das Werk um eine mittlerweile entscheidende Dimension.

Insgesamt dreiundvierzig Chansons und fünfzehn Madrigale. In dem Gedichtband »Sammlung allerhand meist lächerlicher Gedichte« finden sich neben diesen Verdeutschungen, die zur Identifikation jeweils den Textmarker in der Originalsprache aufweisen, auch elf einfachere deutsche Tenorlieder und Madrigale von Hofhaimer, Senfl und anderen, darunter Isaacs berühmtes Innsbruck-Lied.

Daß es sich um Texte für die musikalische Performanz handelt, ist deutlich durch eine ausführliche »Aufführungsanweisung« einer Chanson, sie soll als Trinklied abwechselnd von Trinker und Gesellschaft gesungen werden, wobei der Chor in der letzten Strophe die beiden ersten Silben so lange wiederholt, bis der Solosänger ausgetrunken hat.³⁸

³⁸ Vgl. Lebensbeschreibung [Anm. 34], S. 264.

Da Platter selbst dank seines Studiums in Montpellier Französisch konnte, hätte er ja die Originaltexte singen können, da er aber nicht gern sang, sondern lieber begleitete, schuf er die Übersetzungen wahrscheinlich für andere, so den Goldschmied Jacob Hagenbach, mit dem er zusammen musiziert hat. In diesem Zusammenhang berichtet er von einem Ständchen, bei dem er abwechselnd Laute und Harfe spielte, sein Lautenlehrer Thiebold Schönauer Laute, Theodor Bempelford (ein Korrektor) die Gambe und der genannte Jakob Hagenbach die Flöte.³⁹ Von Hagenbach sind vier Liedersammlungen in Stimmbüchern aus der Zeit von 1531–1560 erhalten, die bezeugen, daß er selbst gesungen hat. Sie verweisen, da sie vierundzwanzig der von Felix Platter verdeutschten Kompositionen enthalten, darauf, daß letzterer mit ihm zusammen nicht nur Instrumentalmusik aufgeführt hat. Daß erfahrene Sänger, wenn sie ihre Stimme konnten, aus notenlosen Handschriften oder Blättern sangen, habe ich bereits erwähnt. Alle Indizien sprechen also dafür, daß Felix Platters Gedichte eine lebendige musikalische Praxis in seinem Freundeskreis reflektieren, wir hier also etwas haben, das Humanisten sangen.

Felix Platter sang selbst, wie wir wissen, nicht so gern. Aber er hatte besondere Präferenzen beim Zuhören. Ihm gefiel Vokalmusik am besten, *wo nit ze fil kunst darby gewest* und er hörte sie lieber *von einzigen personen*,⁴⁰ d. h. er mochte Vokalpolyphonie nicht, sondern lieber Sologesang, vermutlich mit Lautenbegleitung. Die Chansons und Madrigale, zu denen er deutsche Texte verfaßte, waren auch in dieser Form aufzuführen. Von Verdelots erstem Madrigalbuch erschien beispielsweise drei Jahre später eine Bearbeitung für Solostimme und Laute. Allerdings meint Platter wohl andere Musik, wenn er sagt, er habe besonders gern gehört *wan ich etwan mer, sunderlich in der iugendt gehört hatt*. Das wären also nicht allzu neue Sachen, sondern vermutlich traditionelle Tenorlieder, das, was am Schluß seiner Sammlung steht. Die Verdeutschungen der ›modernen‹ Stücke waren dagegen Freundschaftsdienste für andere, damit sie Musik aufführen konnten, die ihm nicht einmal besonders gefiel. Doch er konnte Französisch und die anderen nicht, so daß sie diese besondere Kompetenz abschöpften. Wie blicken hier also in ein Geflecht von Freundschaft, Geselligkeit und Musik auf verschiedenen Niveaus, dessen Bedeutung für die Basler Gesellschaft angesichts des Umfangs an überlieferten musikalischen Materialien hoch gewesen sein muß. Ein Zeugnis der sprachgebundenen Gattungs- und Geltungsdifferenzierung ist der sog. Viersprachendruck von Orlando di Lasso aus dem Jahre 1573: lateinisch die geistliche und staatsrepräsentative Motette, französisch die erotische Chanson, italienisch das moderne Madrigale auf Ariost-Strophen und deutsch die textlich derben Lieder. Eine deutsche Fassung aller Texte erschienen im Jahre 1582.⁴¹

³⁹ Vgl. ebd., S. 302.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 308.

⁴¹ Zur Neutextierung vgl. MARTIN STAEHELIN, Zur Begründung der Kontrafakturpraxis

Die musikalischen Quellen in Basel in der Platter-Zeit fließen reichlich, wir haben etwa fünfzig Handschriften aus dem Besitz wohlhabender Basler Bürger wie den Amerbach, Iselin und Leibfried.⁴² Vor allem Bonifacius Amerbach war ein großer Musikliebhaber, wie wir nicht nur aus den Handschriften, sondern auch aus dem Briefwechsel mit Zasius wissen. Und von dem späteren Jura-professor Ludwig Iselin gibt es ein Lautenbuch. Ich habe Platter ausgewählt nicht nur wegen der Selbstzeugnisse, sondern auch wegen der Eigenart der Überlieferung: die textlose Musikhandschrift als Zeugnis für Aufführungen im Gegensatz zur rein archivalischen Handschrift mit Noten bei Hartmann Schedel. Grundsätzlich ist daraus zu lernen, daß Noten ebensowenig unbefragt für eine unmittelbare Performanz sprechen – dazu zählen auch die Oswald-Handschriften⁴³ – wie notenlose für Aufführungsferne. In jedem Fall ist die Eigenart der Überlieferung im persönlichen und allgemeinkulturellen Kontext zu berücksichtigen. Mediale und kultursoziologische Aspekte sind anscheinend wichtiger für die Eigenart der Überlieferung als die sprachlichen und musikalischen Dimensionen.

Die Rezeption der modernen italienischen Villanellen und Kanzonetten beginnt erst in den 1570er Jahren, sie ging an Platter vorbei. Bei diesen ist dann auch mehr als nur das Ziel der Singbarkeit der deutschen Texte angestrebt, die gesungene deutsche Liebeslyrik erhält nun eine eigene textliche Qualität.⁴⁴ Die deutsche Tradition des Liederbuchliedes des 16. Jahrhunderts wird kombiniert mit neuen italienischen Petrarkismen, bleibt jedoch der Rahmen für die Orientierung am transalpinen Modell. Damit ist dann auch der Weg frei für eine prinzipielle Gestalteinheit von Musik und Sprache, wie sie diesem Ideal entspricht.

Als Ergebnis meiner Fallstudie läßt sich festhalten: Musik hatte für die deutschen Humanisten nicht die Dignität der literarischen und philosophischen Studien, sie war private Liebhaberei einer Bildungsschicht. Diese orientierte sich zuerst eher an der französischen als an der italienischen Musikkultur, was sicher nicht vorrangig mit der Hochzeit Kaiser Maximilians mit Maria von Burgund zusammengebracht werden kann, sondern schon für Oswald von Wolkenstein

in deutschen Musikhandschriften des 15. und frühen 16. Jahrhunderts, in: *Florilegium musicologicum*, Festschrift Hellmut Federhofer, hg. von CHRISTOPH MAHLING, Tutzing 1988, S. 389–396.

⁴² Vgl. JOHN KMETZ, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Katalog der Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts. Quellenkritische und historische Untersuchung*, Basel 1988; DERS., *The 16th Century Basel Songbooks. Origins, contents and contexts*, Bern 1995.

⁴³ Vgl. VOLKER MERTENS, *Liebesdichtung und Dichterliebe. Ulrich von Liechtenstein und Johannes Hadloub*, in: *Autor und Autorschaft im Mittelalter*, Kolloquium Meißner 1995, hg. von ELIZABETH ANDERSEN [u. a.], Tübingen 1998, S. 200–210.

⁴⁴ Vgl. GERT HÜBNER, *Christoph von Schallenberg und die deutsche Liebeslyrik am Ende des 16. Jahrhunderts*, *Daphnis* 31 (2002), S. 127–186.

gilt. Italienische Tanzmusik wird dann Anfang des 16. Jahrhunderts geschätzt, wie wir aus Briefen von Willibald Pirckheimer und Lorenz Behaim wissen.⁴⁵ Die von Celtis initiierten Vertonungen lateinischer Schulautoren geben der Musik nur einen untergeordneten Stellenwert. Die Oden von Hofhaimer, Senfl und Gallus als Vorläufer des von der Florentiner Camerata propagierten neuen Wort-Ton-Verhältnisses anzusehen, ist problematisch, da bei jenen die didaktische und nicht die affektive Dimension dominierte. Humanismus und Musik – die Beobachtung dieser Beziehung zeigt deutlich, daß wir es mit dem, was wir auch im engeren Sinn ›Humanismus‹ nennen, sich um die Summe nur mäßig koordinierter Teilphänomene handelt. Denn auch in Italien errang die Musik erst spät ihre hohe Bedeutung im wissenschaftlich-kulturellen System, vorbereitet durch die Komposition ›humanistischer‹ Texte von Petrarca und Ariost in der Zeit von 1540 bis 1560, weitergeführt durch Giaches de Wert, der Dante und Tasso vertonte, und vollendet durch die Camerata, die die Tragödie erneuerte.

In Deutschland blieb nicht zuletzt aus Mangel an geeigneten Texten eine entsprechende Entwicklung aus, die ›erste deutsche Oper‹ von 1627 war eine Totgeburt, was vermutlich nicht zum wenigsten auch an ihrer stilistischen Unentschiedenheit zwischen Deklamation und Divertissement lag. Deutsche Humanisten waren Sammler, auch von Musik, aber nicht unbedingt Musikliebhaber. Das blieb wohl eher die Ausnahme.

Das Schedel-Liederbuch ist zwar Zeugnis eines enzyklopädischen Sammelleifers, hat aber doch nach seiner Neuentdeckung Ende des 19. Jahrhunderts (1880/82) auch eine performative Wirkung entfaltet. Nicht nur, daß Arnold Schönberg einige Lieder daraus für das ›Volksliederbuch‹ neu gesetzt hat (Nr. 12, 26, 45), mehrere Lieder sind über andere gedruckte Quellen auch schon im 19. Jahrhundert bekannt geworden, wie ›Es ist ein Schnee gefallen‹. Das bei Schedel ohne Noten aufgezeichnete deutsche Tenorlied ist in den ›Grasliedlein‹ (um 1530) und bei Caspar Othmayr in Nürnberg 1549 gedruckt worden und von dort in Uhlands Volkslieder eingegangen. Im Jahre 1817 schickte Johann Wolfgang von Goethe ein Gedicht ›März‹ an Carl Zelter und verwendete die ersten beiden Zeilen als Beginn. Zelter komponierte das Lied, es blieb allerdings unpubliziert, das Autograph liegt in Berlin in der Staatsbibliothek.⁴⁶ Die Vorlage taucht dann im ›Zupfgeigenhansl‹ auf.

Nur hier werfe ich auch einen ganz kurzen Blick auf den Text. Die 1. Strophe lautet in den gedruckten Liederbüchern: *Es ist ein Schnee gefallen / wann es ist noch nicht Zeit: / [...] / der weg war mir verschneit.* Bei Schedel lauten die beiden letzten Verse: *Man wirft mich mit dem ballen, / der weg ist mir verschneit.* Nicht nur der Reim *gefallen:ballen* weist diese Fassung als ursprünglich aus, sondern auch das Bild. Der Schneeball ist ein Zeichen der Zurückweisung.

⁴⁵ Briefwechsel Behaim-Pirckheimer, Bd. 1, hg. von ERNST REICKE, München 1940, S. 371f.

⁴⁶ Berlin, SBB-PK, Mus. ms. autogr. Zelter 21,4; Titel ›Märzschnee‹.

Das ist eine gelehrte Reminiszenz an ein lateinisches Epigramm, das vom 9. bis zum 15. Jahrhundert überliefert ist und Petronius zugeschrieben wird. Es beginnt *Me nive candida petiit modo Iulia* [...] (»Mit weißglühendem Schnee bewarf mich jüngst Julia«).

Es kommt in unserem Liederbuchlied nicht, wie in einem Lied von Christoph von Schallenberg vom Ende des 16. Jahrhunderts, zu einer erotischen Schneeballschlacht nach dem lateinischen Modell, aber wir haben es auch hier vermutlich mit einer gelehrten – humanistischen – Reminiszenz zu tun.

Auch in den Liederbuchliedern lassen sich also gelehrte Anspielungen finden. Das ist nicht weiter verwunderlich, denn die Träger der Liederbücher rekrutierten sich aus den städtischen Bildungsschichten, die zumeist Lateinunterricht genossen hatte und als Produzenten und Tradenten, vor allem aber als Musizierende, das Liederbuchlied seit der Mitte des 15. bis zum Ende des 16. Jahrhunderts zu einer höchst produktiven Gattung machten.⁴⁷

⁴⁷ Vgl. jetzt die Beiträge der Bamberger Tagung vom 28./29. November 2003: Deutsche Liebeslyrik im 15. und 16. Jahrhundert, hg. von GERT HÜBNER (Chloe Bd. 37), Amsterdam [usw.] 2005.